

Anna Antas

Uniwersytet Rzeszowski

**METAFORY POETYCKIE JAKO PRZEJAW
LITERACKOŚCI W TEKSTACH ZESPOŁU
PUNKROCKOWEGO WŁOCHATY****Tekst rockowy jako problem badawczy**

Badanie języków subkultur polega na studiowaniu tematycznym czasopism, forów i wywiadów. Równie ważnym źródłem wiedzy są teksty piosenek, w których ujawnia się specyficzna leksyka danego ruchu oraz określony stosunek do rzeczywistości.

Tekst rockowy cechuje się tak dużą odrębnością w stosunku do tekstów innych gatunków muzycznych, że doczekał się swojej definicji, np. w *Encyklopedycznym słowniku języka polskiego*: „Tekst rockowy – odmiana piosenki związanej z młodzieżową subkulturą. Wywodzi się z bluesa, muzyki country i rock and rolla. Jako komunikat pełni harmonii osiąga ze słowem, muzyką i wykonaniem. W Polsce t.r. zaistniał pod koniec l. 70. jako twórczość wtórna wobec takich gwiazd, jak J. Morrison czy I. Pop. Rodzime teksty rockowe w l. 80. pisali m.in. G. Ciechowski (Republika), Kora Jackowska (Maanam), L. Janerka i J. Skubikowski. T.r. cechuje bunt wobec autorytetów, antyelitarność, ludyczność, powszechność uczestnictwa jako znak wyalienowania młodego człowieka zafascynowanego cywilizacją śmierci” [Olinkiewicz, Radzymińska, Styś 2000: 637]. Definicja ta jest nieprecyzyjna. Autorki wyraźnie utożsamiają tekst z piosenką, niemniej jednak warte zauważenia są tu te elementy, które łączą większość tekstów rockowych, a zatem m.in. buntowniczość oraz niechęć do elitarności.

Bardziej ścisła wydaje się definicja sformułowana przez Jerzego Wertensteina-Żuławskiego: „Tekst rockowy jest specyficzną dziedziną twórczości – oddziałuje razem z muzyką i niekiedy jego istotny przekaz może ograniczać się do jednego słowa wielokrotnie z siłą powtarzanego i podkreślanego samą muzyką. Słowo to może mieć

rangę symboliczną dla rozumiejącego kontekst audytorium, zaś niewiele mówi innym. Jest to więc język uwikłany w przekaz niewerbalny, a oczywiście jest, jak bogate treści może nieść ze sobą sama muzyka” [Wertenstein-Żuławski 1993: 77].

Tekst piosenki, zwłaszcza rockowej, może pełnić ważne funkcje ideologiczne: „Tekst piosenki jest oczywiście jedną z części utworu rockowego i jego znaczenie winno się rozpatrywać z odniesieniem do warstwy melodycznej. Uzależnienia kulturowe w naturalny sposób wyraźniej sytuują się w werbalnym tekście piosenki niż w rozwiązaniach czysto muzycznych z tej prostej przyczyny, że tekst werbalny bardziej niż awerbalny odkrywa ideologię. Jeśli przyjąć, że muzyka jest asemiotyczna, tekst piosenki byłby głównym nośnikiem ideologii [Pęczak, Wertenstein-Żuławski 1991: 256].

Badacz wyraźnie podkreśla, iż w piosence rockowej słowo współistnieje z muzyką, ma ono nawet symboliczną rangę. Podobnie jak socjolekt jest zrozumiałe przede wszystkim w tej grupie, która się nim posługuje, daje poczucie więzi pomiędzy wykonawcą a publicznością. Obydwie definicje wskazują na to, iż teksty zawarte w utworach rockowych przeznaczone są dla określonego odbiorcy, którym jest przeważnie młody, zbuntowany człowiek, przyjmujący postawę opozycyjną względem zastanej rzeczywistości.

Rola tekstu w muzyce rockowej wzbudza także zainteresowanie językoznawców. Halina Zgółkowa zauważa, że na muzykę rockową składają się kolejno dźwięk, sprzęt elektroniczny oraz tekst. Zdaniem badaczki ten ostatni element nieprzypadkowo znajduje się na końcu, bowiem to aparatura elektroniczna stanowi tę część rocka, która w nim dominuje. Pośród wielu składników utworu rockowego (m.in. pomysłu melodyczno-rytmicznego, sposobu wykonania) tekst nie pełni najistotniejszych funkcji, co wynika z faktu, iż „często bywa on realizowany w sposób nie dający słuchaczowi szans na jego zrozumienie” [Zgółkowa 1988: 62]. W innym artykule, napisanym wspólnie z Krzysztofem Szymoniakiem, językoznawczyni formułuje jeszcze bardziej krytyczną opinię na temat miejsca tekstu w obrębie gatunku rockowego: „Wyznawcom polskiego rocka wystarczają półprawdy, ćwierćsensy i przebliski świadomości, przede wszystkim jednak wystarcza im tekst, z którego ostają się tylko przebojowe szlagwerty, będące na ogół niezdaniowymi strzępami składniowymi, łatwo wpadającymi w ucho. Są one szczytem rockowej kondensacji, pełniąc jednocześnie rolę tytułów wielu popularnych piosenek” [Zgółkowa, Szymoniak 1986: 30].

Powyższe rozważania ukazują swoisty zamęt, który panuje w kwestii rangi tekstu rockowego. Rodzi to kolejny ciąg pytań – tym razem o utwór rockowy jako całość oraz jego związku z literaturą.

Utwór rockowy jako przekaz wielokodowy

Zespoły rockowe i punkrockowe jako formacje muzyczne wykonują na scenie piosenki. Anna Barańczak zauważa, że piosenka to przekaz wielokodowy, bowiem korzysta zarówno ze znaków należących do kodu słownego, jak i muzycznego. Na jej tekst mogą składać się znaki, które odwołują się do trzech kodów: gestycznego, kostiumowego i mimicznego, istotną rolę odgrywać może nadto miejsce wykonania (np. lokal) lub środek przekazu (np. megafon). Piosenka to także – mówiąc w uproszczeniu – przekaz słowno-muzyczny. Łączy on z tekstem muzycznym tekst literacki, który zwykle przyjmuje formę wierszowaną. Piosenkę można uznać za obiekt kultury masowej nastawiony na dużą popularność. Sukces gwarantuje posługiwanie się pewnymi konwencjami, w myśl których odbiorca nie musi zbyt angażować się refleksyjnie i poznawczo [Barańczak 1983: 7, 11, 65].

Za przekaz wielokodowy należy uznać również utwór rockowy. Leszek Wesołowski dostrzega, że istnieje on w warstwie muzycznej, tekstowej i wykonawczej, a każda z nich jest nacechowana semantycznie. „W celu przekazania treści – pisze badacz – każda z tych warstw posługuje się odpowiednim kodem: muzycznym, słownym oraz gestycznym, mimicznym, kostiumowym itd. Utwór rockowy jako komunikat jest elementem złożonej sytuacji komunikacyjnej: funkcjonuje w określonym kontekście (kulturowym, socjologicznym, historycznym itp.), posiada określonego nadawcę i odbiorcę, a także wykorzystuje charakterystyczne dla siebie formy kontaktu” [Wesołowski 1993: 3]. Będąc komunikatem, przekazuje również informację mającą pewne znaczenie. Ponieważ zwykle warstwa słowna utworu nie jest zbyt skomplikowana, dlatego też nietrudno jest owo znaczenie odszyfrować. Wielu problemów przysparza natomiast kwestia semantyczności muzyki. Wesołowski zgadza się z opinią, iż muzyka odsyła do znaczeń pozamuzycznych, czyniąc to w specyficzny dla siebie sposób i przy użyciu środków, które tylko jej są przypisane. Sprawia to, że znaczenie muzyczne potrafi wywołać określone emocje u słuchacza, ale nie wskazuje na określony desygnat. Muzyka może mieć także wpływ na ludzką fizjologię. Metrum 4/4 kompozycji rockowych wpływa uspokajająco na odbiorcę, gdyż jest zgodne z rytmem bicia serca, zaś szybkie tempo wzbudza przyspieszenie jego akcji. Utwór rockowy należy zatem traktować jako integralną całość, która w procesie komunikacji wykorzystuje wiele kodów [Wesołowski 1993: 23].

Także zdaniem Wojciecha Siwaka utwór rockowy funkcjonuje w trzech warstwach: muzycznej, tekstowej oraz w sposobie prezentacji podczas koncertu, a zatem w warstwie scenicznej. Każda z nich może być osobnym przedmiotem analizy, ale to w ich współistnieniu wyraża się jego właściwa struktura. Zjawisko to można zaobserwować szczególnie wyraźnie podczas koncertów. „Rozpoznanie zależności wszystkich warstw i skonstruowanie w oparciu o to rozpoznanie siatki

znaczeń stanowi podstawę uzyskania właściwych kryteriów oceny artystycznej” [Siwak 1993: 51]. Najbardziej dominującym komponentem utworu rockowego jest muzyka. Przez nią zdominowane są inne warstwy i ze względu na muzykę wyodrębnia się poszczególne style [Wesołowski 1993: 23].

Problem wielokodowości przekazu rockowego wciąż jest interesujący badawczo. Według najnowszych teorii, formułowanych m.in. przez Marcina Rychlewskiego, o mnogości kodów w obrębie rocka można mówić od drugiej połowy lat sześćdziesiątych, kiedy to płyta długogrająca stała się zasadniczym nośnikiem wypowiedzi rockowej. Wyparła singiel, a omawiany gatunek muzyczny zaczął coraz bardziej przejawiać ambicje artystyczne. Komunikat rockowy należy wobec tego uznać za semantyczno-stylistyczny związek czterech elementów: muzyczno-dźwiękowego, słowno-tekstowego, ikoniczno-okładkowego oraz ikoniczno-scenicznego. Rock jest także zjawiskiem wewnętrznie skomplikowanym, a poszczególne kody nie są wobec siebie równorzędne. Podobnie jak Siwak, Rychlewski uważa, iż najważniejszym z kodów jest muzyka, pozostałe mają nadprogramowy charakter i aktywizuje się je w różnym stopniu. Aby móc oceniać rock w sposób całościowy, należy uwzględnić również istotne zmiany, które wciąż dokonują się w kwestiach technologicznych (nagrywanie i odtwarzanie dźwięku) oraz socjokulturowych (powstawanie subkultur oraz nowych mód) [Rychlewski 2003: 66, 75, 78].

Literackość tekstów rockowych jako przedmiot badań

Osobny problem badawczy zajmuje kwestia literackości tekstów rockowych. To, czy ten rodzaj twórczości należy nazywać tekstem literackim, czy też nadać mu odrębną rangę, znalazło swoje odbicie w pracach socjologów, literaturoznawców i kulturoznawców. Marta Mizuro broni stanowiska, w którym zakłada liryczność rocka: „U podstaw rockowego (i nie tylko) tekstu leży – muzyka. Jeśli nie ona pełni inspirującą [rolę – przyp. aut.], odgrywa ją tak zwany szlagwort, stanowiący lub składający się z reguły na refren powtarzany kilkakrotnie wers, który dowolnie się obudowuje. Dorabia filozofię. Ale to pierwsze, podstawowe zdanie czy słowo, skąd się bierze? Nie jest niczym innym, tylko impresją zamienioną w piosenkę. Połączenie szlagwortu z refleksyjną »otoczką« daje w rezultacie zapis autentycznego przeżycia. Czymże innym jest poezja?” [Mizuro 1993: 47]. Bywa, że teksty rockowe mogą przynależeć do ambitniejszej twórczości i stąd w pełni uprawnione wydaje się określanie ich autorów mianem „poetów rocka”. Słowa niektórych piosenek wydawane są w formie poezji, by wymienić chociażby te autorstwa Boba Dylana czy Jima Morrisona. Niemniej jednak wielu twórców tekstów z dziedziny rocka nie traktuje swych dzieł jak literaturę [Siwak 1993: 57–58].

Mirosław Pęczak i Jerzy Wertenstein-Żuławski zauważają z kolei, że w przypadku tekstów rockowych należy założyć nieliterackość, nawet jeśli przedmiotem

rozważań uczyni się twórczość ambitniejszą, np. Lecha Janerki. Nie wyklucza to jednak obecności elementów literackich, które świadczą o zależności tekstów rockowych od kultury. Badacze wspominają o silnych wzorcach młodopolskich, nawiązaniach do baśniowości Johna R.R. Tolkiena, motywach apokalipsy i eksperymentach językowych bliskich dadaistom. Wykorzystywanie przez autorów tekstów pewnych elementów literackich może być niezamierzone, wynikać ze stereotypu „literackości” oraz „poetyckości” bądź ze świadomej prowokacji. Odwołania do motywu Ikara, poezji Jana Kasprowicza, wątków obozów koncentracyjnych lub do *Medalionów* Zofii Nałkowskiej świadczą w dużej mierze o powielaniu szkolnych schematów edukacyjnych [Pęczak, Wertenstein-Żuławski 1991: 257–258].

Podobne zdanie na temat literackości utworów rockowych ma Marcin Rychlewski. W jego opinii tekst poetycki istnieje w sposób samodzielny, służy do recytacji bądź do lektury. Determinuje go tylko i wyłącznie rzeczywistość językowa, odznacza się większą autotelicznością, zorientowany jest na sam fakt wypowiedzania się. Tymczasem tekst rockowy autonomiczności nie posiada. Jest on ściśle związany z muzyką, co powoduje, że w oderwaniu od niej wydaje się nieudolny, nawet grafomański. Mimo to traktowanie tego rodzaju twórczości wedle podobnych kryteriów jak teksty poetyckie prowadzi do jednostronnych i z góry określonych rezultatów [Rychlewski 2003: 69–70].

Kwestię literackości porusza także Tomasz Szmajter [2003]. Zauważa, iż od połowy lat sześćdziesiątych XX w. tekst rockowy stał się tworem odznaczającym się większą złożonością. Można zatem w jego przypadku mówić o zjawisku wielostylowości, a przede wszystkim – intertekstualności, bowiem odwołuje się on do licznych dzieł literackich i innych tekstów rockowych. Aby można było mówić o intertekstualności, autor tekstu musi w sposób całkowicie świadomy odwołać się do innego dzieła, zwanego intertekstem. W obrębie rocka da się wyróżnić odwołania do twórczości cudzej i własnej; ostatni typ odniesień można określić mianem autotekstualności. Zakładając wielokodowość przekazu rockowego, nie da się zaprzeczyć, iż najwięcej nawiązań o charakterze międzytekstowym dotyczy kodu słowno-tekstowego. Jak przekonują tezy Szmajtera, dzieła literackie bywają źródłem inspiracji dla całej płyty, innym razem rockowcy inspirować się środkami formalnymi typowymi dla danej epoki (jednak głównie w warstwie muzyczno-dźwiękowej). W przypadku twórczości rockowej sformułowany przez Julię Kristevę termin „intertekstualność” należy rozumieć nie tylko jako inspirację tekstami literackimi, ale także wszelkimi innymi tekstami kultury. Muzycy rockowi inspirować się obrazami (np. piosenka *The Night Watch* zespołu King Crimson i obraz Rembrandta *Straż nocna*), filmami (*To nie był film* – Myslovitz i film Olivera Stone’a *Urodzeni mordercy*) i innymi tekstami rockowymi [Szmajter 2003: 82–106].

Problem literackości tekstu rockowego zainteresował również językoznawców, przede wszystkim Halinę Zgólkową i Krzysztofa Szymoniaka. Wyniki ich prac przekonują, że przed badaczem takich tekstów staje wiele trudności, gdy

trzeba określić ich status literacki. Wpływa na to różnorodny poziom warsztatu pisarskiego członków zespołów. Uczeni wyróżniają w tej materii trzy typy twórców. Pierwszy typ to tekściarze profesjonaliści (m.in. Andrzej Mogielnicki, Bogdan Olewicz), którzy mają pełną świadomość swojego warsztatu i tworzą teksty młodzieżowe, mimo iż już od dawna nie przynależą do młodzieży. Drugi typ autorów stanowią osoby pełniące w zespołach funkcję wokalisty i kompozytora, które można określić mianem showmanów (m.in. Beata Kozidrak, Olga Jackowska i zmarły już Grzegorz Ciechowski). Ostatnią grupę tworzy – jak to określają badacze – rockowa „sieczonek” literacka, którą charakteryzuje brak estetyki i bylejakość. Za element łączący te wszystkie skrajnie różne typy twórczości można uznać muzyczność i młodzieżowość. Widać zatem, że określenie stopnia literackości tekstów rockowych nastrocza dużych problemów, zwłaszcza przy olbrzymiej ilości materiału. Sami rockmani niejako „utrudniają” kwalifikację swych dzieł, raz traktując tekst jako element niezbędny w utworze rockowym, lecz drugorzędny, innym razem jako przypadkowy nośnik muzyki [Zgółkowa, Zgółka, Szymoniak 1991: 5]. Mimo to badacze nadają temu gatunkowi cechę poetyckości. Dostrzegają w badanych tekstach organizację brzmieniową, rytmizację oraz różnorodne środki artystycznego wyrazu. Choć ten typ twórczości obfituje w wulgaryzmy, można go uznać za specyficzną odmianę poezji śpiewanej, która zawsze jest na usługach muzyki.

Teksty rockowe zawierają w sobie mnóstwo pierwiastków literackich. Do dziś funkcjonuje wiele przysłów, szlagwortów oraz aforyzmów, które z nich pochodzą, np. „za osiem lat – adres w bloku i mały fiat” (*Wszystko, czego dziś chcę*, Izabela Trojanowska), „nie płacz, Ewka” (*Nie płacz, Ewka*, Perfect), „kto milczy, ten nic nie znaczy” (*Nie znaczyś nic*, Turbo). Można w twórczości rockowej doszukać się wielu fragmentów wskazujących na inspirację różnymi gatunkami charakterystycznymi nie tylko dla literatury, np. wywiadem, przepowiednią, autobiografią, wyznaniem wiary, listem, przemówieniem, ewangelią i modlitwą [Zgółkowa, Szymoniak 1986: 29–30].

Teksty rockowe łączy z poezją również ich konstrukcja, na co wskazuje obecność refrenów i strof. Pojawiają się w nich także typowe dla poezji metafory, ale w przypadku tego gatunku skupione wokół poczucia bezsilności, buntu, prowokacji, ukazywania rzeczywistości Polaków żyjących w latach osiemdziesiątych oraz estetyki turpistycznej. Dużą częstotliwością odznaczają się też porównania [Zgółkowa 1989b: 28, 31–32; 1988: 76–78]. Badania frekwencyjne wykazują, iż spośród dwudziestu najpopularniejszych rzeczowników występujących w tekstach rockowych aż dwanaście można spotkać na podobnej liście wykonanej dla prozy artystycznej. Są to: „czas”, „ręka”, „dzień”, „ludzie”, „oko”, „lato”, „głowa”, „dom”, „twarz”, „słowo”, „droga” i „życie” [Zgółkowa 1994: 21].

Teksty należące do omawianego gatunku można zatem zaliczyć do artystycznej odmiany polszczyzny, ale pod warunkiem, iż pojęcie „artystyczność” stosować

się będzie nie w trybie waloryzującym, lecz sprawozdawczym, czyli w podobny sposób jak do odmiany tej włącza się twórczość waloryzowaną jako grafomańska bądź epigońska [Zgólkowa 1989a: 442–443].

Z językoznawczego punktu widzenia literackość piosenek zainteresowała także Aleksandrę Niewiarę [Niewiara 2004]. Po przestudiowaniu słowników genologicznych badaczka dochodzi do wniosku, iż w ich świetle piosenka to gatunek o proveniencji literackiej. Cechą charakterystyczną piosenek jest swoiste unieważnianie słów, co sprawia, iż nie poddają się one etapowi piśmienności. Nosząc cechę oralności, piosenka nie potrafiła w pełni dostosować się do kultury piśmiennej i stała się tym samym manifestacją kultury masowej. Zdaniem Niewiary skrajnym przykładem powrotu do kultury oralnej jest kształt piosenki rockowej. Wynika to z charakteru koncertu, który sprowadzony jest do dziejącego się tu i teraz misterium z muzykami jako szamanami na czele. Przeżyciu czegoś poza intelektem pomaga krzyk, wulgarny tekst, prowokacyjna tematyka, co sprawia, iż ten rodzaj piosenki nosi jeszcze jedną istotną cechę kultury oralnej – agonistyczność. I tutaj, zdaniem badaczki, dochodzi do unieważnienia słowa [Niewiara 2004: 198–205].

Przedstawienie pokrótce poglądów badaczy z różnych dziedzin na zagadnienie literackości tekstu rockowego pokazuje, jak bardzo niejasna jest ta kwestia. Biorąc jednak pod uwagę to, iż poezja współczesna w swej formie ucieka od tradycyjnej wersyfikacji i stylistyki, a także porusza najróżnorodniejsze tematy, można uznać teksty rockowe za zbliżone do poezji lub nazwać je tworamii quasi-literackimi.

Punk i punk rock

Problem literackości utworu rockowego nabiera szczególnego znaczenia w przypadku twórczości zespołów punkrockowych. Subkultura punków, której początków należy szukać pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, od samego początku raziła swą antyestetyką. Związana była z wyglądem (wojskowe ciężkie buty, tzw. glany, podarte spodnie, irokez, nabijane ćwiekami bransolety), obrazoburczymi tekstami piosenek szkalującymi Kościół, rodzinę, szkołę, państwo i politykę oraz z hasłami, w których dawano upust kontrowersyjnej ideologii. Za protoplastów muzyki punkrockowej uważa się brytyjską formację Sex Pistols, której członkowie szokowali swym niechlujnym wyglądem, specyficzną manierą śpiewania, a nade wszystko – bardzo bulwersującymi tekstami, w których krytykowali m.in. królową brytyjską. Ku zgorszeniu starszego pokolenia młodzi ludzie pokochali ten zespół, szybko podchwytyjąc styl ubierania się jego członków i sposób wyrażania ekspresji. Do Polski punk dotarł pod koniec lat siedemdziesiątych. W czasach komuny i cenzury ideologia punków wydawała się szczególnie interesująca, zwłaszcza dla młodzieży pragnącej wolności, swobody i wyrwania się spod jarzma ZSRR. To spowodowało niemal

lawinowy wysyp formacji punkrockowych, wśród których należy wymienić m.in. Tilt, Siekiere, Moskwę i Dezertera [Kielak-Adamowicz 1991; Pęczak 1992].

Zespół Włochaty – rys historyczny

Początki zespołu Włochaty, którego teksty poddano analizom, sięgają roku 1985, kiedy to podczas szkolnej wycieczki grupa młodych chłopców ze Szczecina wpadła na pomysł założenia własnej formacji muzycznej [Gołębiewski, Markiewicz 2009: 29]. Początkowo w skład zespołu wchodziło trzech członków: Fagas (gitara i wokale), Billy (perkusja) oraz Jeź¹ (gitara basowa i wokale). Jak przyznają sami muzycy, z nazwą ich zespołu nie wiąże się żadna szczególna historia. Pewnego dnia Fagas przyszedł do szkoły i oznajmił swym kolegom, że ich zespół mógłby nazywać się Włochaty Odkurzacze. Jak stwierdza Jeź, „Po kilku latach postanowiliśmy się ograniczyć do pierwszego członu. Zrobiliśmy to z kilku powodów: raz, że nazwa wydawała nam się za długa; dwa, że nie chcieliśmy być kojarzeni z jakimiś wesołkami; trzy – każdy wywiad zaczynałby się od pytania o nazwę, co na dłuższą metę byłoby nie do zniesienia” [Gołębiewski, Markiewicz 2009: 30]. W jednym z wywiadów muzyk podaje także inne przyczyny rezygnacji z drugiego członu nazwy: „zmieniły się trochę czasy, minął »bum« na nazwy typu »szelest spadających papierków« czy »latająca maszyna do szycia«” [Gołębiewski, Markiewicz 2009: 74]. Pierwszy koncert zespołu odbył się 1 maja 1987 r. w Szczecinie. W 1990 r. muzycy wysłali do Jarocina kilka swoich utworów, ale bez odzewu ze strony organizatorów imprezy. Swoją pierwszą płytę muzyczną nagrali w roku następnym, czego owocem była kasetka *For Sale*. Postanowili ponownie wysłać niektóre piosenki do Jarocina, ale znów nie spotkali się z odpowiedzią. W 1992 r. udali się tam na przesłuchanie – kolejny raz bez sukcesów. Ostatnią próbę muzycy postanowili podjąć rok później. Zespół nie tylko został przyjęty, ale i wyróżniony, otrzymując możliwość sporządzenia dwóch nagrań i dodatkowo występu na dużej scenie. Mimo to jego członkowie zrezygnowali z grania na dużej scenie, wybierając koncert na małej. Przez kolejne lata grupa koncertowała, wydawała płyty i działała bez zastoju. Z powodów osobistych od 2001 r. zespół miał ponadroczną przerwę. Działalność wznowił w roku 2002. 18 maja 2002 r. Włochaty świętował piętnastolecie swojej działalności; z tej okazji odbył się koncert pod hasłem „15 lat zmagania z systemem” [Gołębiewski, Markiewicz 2009: 51–58]. Po pięciu latach muzycy mogli rozpocząć przygotowania do świętowania swojego dwudziestolecia na scenie muzycznej. Zespół odbył wówczas trasę koncertową pod nazwą „XX lat buntu i nadziei”. Na 2012 r. przypada kolejny okrągły jubileusz – dwudziestopięciolecie działalności. Na dzień dzisiejszy formacja liczy pięciu członków: Jeża (wokalistę

¹ Na oficjalnej stronie internetowej zespołu oraz w książkowej historii grupy nie znajdują się pełne dane członków Włochatego. Dlatego podano tylko ich pseudonimy.

i basistę), Skodę (wokalistę i gitarzystę), Billy'ego (perkusistę), Grabę (wokalistę) oraz Wichra (odpowiadającego za pomoc literacką). Do tej pory zespół wydał czternaście różnych materiałów muzycznych: *For sale*, *Włochaty Live*, *Włochaty EP*, *Włochaty – kasetą*, *Włochaty LP²*, *Bank Światowy*, *Wojna przeciwko ziemi*, *Droga oporu*, *Zamiana pieniędzy na rebelię*, *Zmowa*, *Triumf anarchii nad tyranią*, *Dzień gniewu*, *Bunt i miłość* oraz *Wbrew wszystkiemu* [por. <http://www.wlochaty.most.org.pl/>].

Metaforyka w tekstach zespołu Włochaty

Badania lingwistyczno-stylistyczne przeprowadzone na 135 tekstach szczecińskiej formacji anarchofunkowej Włochaty wpisują się w ten nurt badań, które dowodzą, iż teksty grup punkrockowych, choć obrazoburcze i prowokacyjne, mają bogatą, niemal poetycką szatę stylistyczną.

W fachowej literaturze wyróżnia się kilkanaście rodzajów metafor poetyckich. Są to m.in. animizacje, personifikacje, metonimie, synekdochy, peryfrazy, eufemizmy i ironie [Kida 1998: 146–178]. Niemal wszystkie rodzaje przenośni występują w twórczości wspomnianej formacji rockowej.

Animizacja (ożywienie) polega na nadaniu przedmiotom martwym cech istot żywych, zaś personifikacja na przedstawieniu twórców nieożywionych, zwierząt lub roślin jako działających postaci ludzkich [Kida 1998: 147–150]. Podane egzemplifikacje dowodzą, iż w tekstach tak bardzo ideologicznej grupy, jaką jest Włochaty, występują powyższe rodzaje metafor: „Komu³ Potrzeba Paliw Kopalnych / Gdy Przecież Słońce Nigdzie Nie Odchodzi” (*Ktoś wysadził Amerykę*); „Ziemia Kompletnie Wyniszczona, Wymięta, Zgwałcona” (*Ziemi poświęcone*); „Bóg Dolar Nie Przyszedł Z Odsieczą” (*Dorwać skurwysyna*); „Moje Serce Pieśni Śpiewa” (*Dla Karioki*); „Dlaczego Muszą Ciągłe Się Zbroić / Pukając Śmierci Do Drzwi?” (*Hiroshirac*). Wymienione przenośnie są podporządkowane głoszeniu ideologii punkowej, stąd pojawiają się w nich wątki związane z ochroną środowiska bądź wyzyskiem.

Synekdochy polegają na zastosowaniu nazwy całości bądź ogółu przedmiotów na oznaczenie części lub całości jednego przedmiotu i odwrotnie [Kida 1998: 153]. Używanie tego rodzaju środka stylistycznego także wynika z chęci zwrócenia uwagi słuchacza na określone problemy: „Ktoś Kiwnięciem Głowy Skazuje

² LP, z ang. *long play*, to ‘album muzyczny’. Por. Fliciński, Wójtowicz 2007: 99.

³ We wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię. Teksty piosenek zostały skopiowane z oficjalnej strony internetowej zespołu (www.wlochaty.most.org.pl). Sposób ich zapisu (pisanie każdego wyrazu wielką literą) również pozostawiono bez ingerencji. Jedynie teksty z płyty *Wbrew wszystkiemu* autorzy napisali w całości wielkimi literami, co zostało ujednolicone na wzór pozostałych piosenek. Wszelkie pogrubienia pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

Tysiące / Ktoś Machnięciem Ręki Decyduje Za **Miliony**" (*Sweet A*); „Prosiliśmy O Pokój A Oni Ogłosili Wojnę / Środowiska Niezależne – **Wróg** Państwowego Ładu?" (*Przesłanie*); „Ziemia W Zgliszczach / Domy W Ogniu / **Bracia Z Kulą W Głowie**" (*Rewolucja kamieni*). Synekdochy występują tutaj jako środek do sygnalizowania istotnych problemów społecznych. Stosowanie nieprecyzyjnych danych („Tysiące”, „Miliony”) ukazuje swoistą bezsilność całych mas ludzkich wobec polityki silniejszych. Wszelkie subkultury, jako buntujące się przeciwko takiej sytuacji, zostają połączone w jeden leksem „Wróg”, podkreślający ich wspólnotowość. Także wszelka przemoc i stosowanie broni ulega ujednoliceniu, stąd ludzie mają „Kulę”, a nie „kule w głowach”.

Metonimia to kolejny rodzaj metafory występujący w badanej twórczości. Polega ona na zastępowaniu nazwy jakiegoś przedmiotu inną nazwą. Stosując ją, używa się wyrazu, który pozostaje w istotnym związku z pojęciem, o które chodzi, np. „kwitnący ogród” zamiast „kwiaty kwitnące w ogrodzie”; „suszyć komuś głowę” zamiast „ustawicznie dokuczać”; „całe miasto zbiegło się” zamiast „mieszkańcy miasta” [Miodońska-Brookes, Kulawik, Tatara 1972: 216; Kida 1998: 153]. W podanym poniżej fragmencie stosuje się metonimię na zastąpienie słów „wszyscy ludzie / klienci”: „Sukces Dyplomacji, **Wszystkie Knajpy Już Pijane**" (*Bonzo rusza na Bitburg*). Podobne wnioski można wysnuć na podstawie innego cytatu. Tu również leksem „ludzie” zastępuje się innymi określeniami: „To **Mia-sto Mnie Zabija** / Ten **Kraj Mnie Wyniszcza**" (312 tys. km² *gówna*). Za rodzaj zamienni uznaje się także stosowanie związków frazeologicznych: „Najbardziej Ze Wszystkiego Łakniesz Pieniędzy / Tylko To Zaprzęta Twoją Głowę A Im O To Chodzi / Więc **Kłują Twe Oczy Przepychem I Luksusem** / By Twe Myśli Nie Zbacały Za Daleko" (*Uderzaj teraz*); „Lasy Tropikalne Znikające **W Mgnieniu Oka**" (*Ziemi poświęcone*). Powyższe frazeologizmy, skupione wokół wyrazu oko, stosuje się jako urozmaicenie tekstu. Są one stosowane potocznie i trafiają do słuchaczy bardziej niż ich mniej przenośne zamienniki.

W piosenkach Włochatego szczególnie ciekawe są peryfrazy, eufemizmy i hiperbole, czyli związane ze sobą odmiany metafor. Peryfraza występuje wówczas, gdy zamiast jednego wyrazu pojawia się szereg innych słów stanowiących jego równoważnik znaczeniowy. Polega ona na zastąpieniu danego słowa opisem. Omówienia o charakterze peryfrastycznym często przechodzą w hiperbole, czyli w figury retoryczne, które polegają na wyolbrzymianiu i potęgowaniu wyglądu, działania i znaczenia danych zjawisk. Eufemizm z kolei to odmiana peryfrazy, którą zwykle stosuje się w celu złagodzenia wypowiedzi lub uniknięcia wulgaryzmu, np. „niemądry” zamiast „głupi”, „mijanie się z prawdą” w miejsce „kłamstwo” [Kida 1998: 154–156]. Zdaniem Anny Dąbrowskiej „eufemizmem jest każdy zastępczy środek językowy używany zamiast takiego wyrazu, wyrażenia lub zwrotu, który z różnych względów nie może być wprowadzony do wypowiedzi” [Dąbrowska 1991: 131]. W innym miejscu autorka zaznacza, że

eufemizmy mogą przybierać formę peryfraz [Dąbrowska 1991: 134]. W badanych utworach pojawia się kilka zwrotów, które można uznać za przykład peryfrazy, hiperboli lub eufemizmu. I tak w utworze *Nim się to stanie* padają słowa: „Rano Zamykają Twoje Myśli W Autobusie / I Wywożą Do **Miejsca Cierpienia**”. Ustalono wcześniej kwestie terminologiczne skłaniają raczej do uznania słów „Miejsce Cierpienia” za peryfrazę służącą ukazaniu wrogiego stosunku osoby mówiącej do pracownika. Oto inny przykład: „**Duma Oppenheimera** Zabłyśła Nad Hiroszimą / **Dziecko Einsteina** Zebrało Swoje Ponure Żniwo / Dzisiaj **Japońskie Miasta Śmierci** Nikogo Już Nie Straszą / [...] / Twoje Protesty I Tak Zostaną Zignorowane / Jeżeli Tego Nie Zrozumiesz Zostaniesz Surowo Ukarany / [...] / Za To, Że Jesteś Przeciwno **Śmiercionośnej Energii**” (*Hiroshirac*). Wyekscerpowany fragment również należy uznać za peryfrazę. Określając bombę atomową mianem „Duma Oppenheimera” lub „Dziecko Einsteina”, uzyskuje się efekt wzbogacenia tekstu o ciekawe, nieszablonowe epitety. Z drugiej strony swoiste ukrycie frazy „Bomba Atomowa” pod zagadkowymi określeniami zbliża ją do sfery tabu, zatem powyższe słowa zdają się mieć charakter eufemistyczny. Warto przyrzeć się kolejnemu fragmentowi: „Na Półkach W Supermarketach / **Kawałki Ciał Ociekające Bólem**” (*A to Polska właśnie*). Cytat ten można zaliczyć zarówno do peryfraz, hiperbol, jak i do eufemizmów. Za peryfrazą przemawia opisowość, nagromadzenie kilku określeń uzmysławiających obrzydzenie, jakie towarzyszy wegetarianom podczas codziennych zakupów. Umieszczenie tego cytatu w grupie eufemizmów podyktowane jest podobnymi względami jak w poprzednim przykładzie: „Mięso” to leksem, który w subkulturze punków przynależy do sfery tabu, wobec czego używa się na jego określenie innych wyrażań. Można jednak ów cytat uznać za hiperbolę, bowiem osoba mówiąca opisuje leżące na sklepowej półce mięso w sposób wyolbrzymiony, przesadny. Podobnie należy traktować następny fragment: „Nad **Wielkim Jabłkiem Boski Wiatr Allacha** / **Betonową Szklarnię Zdmuchnął** Z Wielkim Echem / Bóg Dolar Nie Przyszedł Z Odsieczą **Wujku Samie** / **Apostole** Zabity Przez Swą **Ewangelię Śmierci**” (*Dorwać skurwysyna*). W zawołowanej formie mówi on o zamachu terrorystycznym, który miał miejsce 11 września 2001 r. w Nowym Jorku. Miasto to określa się tu mianem „Wielkiego Jabłka”, a samolot, który wleciał w World Trade Center, nazwano „Boskim Wiatrem Allacha”. „Boski Wiatr” budzi skojarzenia z japońskimi lotnikami-samobójcami, o których mowa w książce Bohdana Arcta *Kamikadze – boski wiatr*. W równie zaszyfrowanej formie pojawia się WTC określane w tekście jako „Betonowa Szklarnia”, która nie została zburzona, zniszczona lub powalona, ale zdmuchnięta. Stany Zjednoczone również nie występują tu pod swoją właściwą nazwą, ale pod potoczną, nieco żartobliwą „Wujek Sam”, która nabiera ironicznego zabarwienia, podobnie jak „Apostoł”. Polityka prowadzona przez to państwo zostaje na koniec przyrównana do „Ewangelii Śmierci”, co szczególnie uwypukla wrogość punków do Stanów

Zjednoczonych. Zdając sobie sprawę z okoliczności, o których traktuje ten utwór, wymieniony fragment tekstu można uznać za bogaty w eufemizmy i peryfrazy. Za pierwszym tropem przemawia poruszenie tematu tabu, który zaszyfrowano pod kilkoma metaforami. Poczyniono to w sposób prowokacyjny, jakby niełatwo udało się uniknąć wulgaryzmów. O peryfrastyczności świadczy opisowość oraz niesztampowe ujęcie tematu.

Ukazane tu przykłady uzmysławiają, iż jednoznaczne zakwalifikowanie poszczególnych leksemów do eufemizmów, hiperbol bądź peryfraz nie jest proste. Wynika to z faktu, iż w subkulturze punków wulgaryzmy i wyrazy dosadne należą do częstych, zatem nie istnieją wyraźne przesłanki, by konkretne wyrazy ukrywać za formami eufemistycznymi. Z drugiej strony leksemy „polityka”, „mięso”, „bomba atomowa” to wyrazy wzbudzające niechęć w środowisku punków, co może skłaniać autorów tekstów do zastępowania ich innymi. Często czyni się to w taki sposób, by przesłanie płynące z piosenki jak najcelniej dotarło do słuchacza, do czego przydatne okazuje się stosowanie peryfraz i hiperbol.

Inną odmianą metafory jest patos. Ta kategoria estetyczna polega na specyficznym przedstawianiu tych zjawisk, które uznano za wyjątkowe, wzniosłe bądź charakteryzujące się dużymi walorami uczuciowymi [Kida 1998: 158]. Oto przykład z twórczości Włochatego: „Bo Tam Gdzie Kwiat Może Na Nowo Zakwitnąć / Tam Pewnego Dnia Wyrośnie Ich Tysiąc / Po Stronie Życia, Po Stronie Światła / Przeciwno Śmierci, Wbrew Ciemnościom / Wszyscy Miłujący Światłem Ociemniałych / Nie Potrzeba Oczu, Żeby Dostrzec Życie / **Nie Potrzeba Walczyć, Aby Zginać / My Musimy Walczyć, By Żyć** / [...] / Tysiące Razy Oszukani / **Błądzący W Cieniu, Błądzący W Ciemności / Szukający Drogi Do Własnej WOLNOŚCI**” (*Nie chcę przeminąć*). Przytoczone patetyczne słowa mówią o licznych niebezpieczeństwach, na które może być narażony przedstawiciel subkultury punków. Osoba mówiąca przyrównuje swoją sytuację do walki. Uczucie wzniosłości wzmacnia użycie pierwszej osoby liczby mnogiej, podkreślające jedność.

Następny rodzaj metafory to amplifikacja. Mianem tym określa się nagromadzenie wyrazów bliskoznacznych lub pleonazmów [Kida 1998: 159]. Przykładem tego rodzaju metafory będzie chociażby następujący fragment pochodzący z utworu *My wszyscy*: „Ale Nawet Teraz, **Przytłumiony I Stłamszony / Zrównany, Sponiewierany** I Znający Swoje Miejsce / Pytam: Kim Jestem? Kim Jestem?”. Wypowiadane przez osobę mówiącą słowa mają charakter synonimiczny. Takie nagromadzenie służy zintensyfikowaniu uczuć odbiorcy, który może identyfikować się z jej nieszczęśliwym losem. Bardzo widoczna amplifikacja występuje w innej piosence: „**Nielad / Bezholowie / Bezkrólewie / Interregnum / Dwuwładza / Rozprzężenie / Bezprawie / Bezrząd** / Anarchia Czy Chaos? / **TWÓJ RUCH!**” (*Anarchia czy chaos*). Nagromadzenie wyrazów bliskoznacznych jest tutaj zupełnie świadome. Użyte synonimy, skumulowanie wokół leksemu „anarchia”, są wyrazem negatywnego stosunku władzy do wszelkich przewrotów społecznych. Podane

sformułowania mają pejoratywny wydźwięk także w polszczyźnie potocznej. Ową wyliczankę kończy pytanie retoryczne, które nasuwa odbiorcy odpowiedź: opowiedz się za anarchistami.

Gradacja to figura stylistyczna polegająca na semantycznym szeregowaniu wyrazów bądź wyrażeń, które mają coraz silniejsze lub coraz słabsze nasycenie emocjonalne [Kida 1998: 160]. Poniższy fragment stanowi przykład gradacji rosnącej, dzięki której buduje się napięcie u słuchacza: „A To, Że Moje Ręce Są Przez Ciebie Związane / To, Że Zasłaniasz Mi Oczy I Kneblujesz Mi Usta / To, Że Odwracasz Się Do Mnie Plecami, Sprawia, Że Jeszcze Bardziej / CHCĘ WALCZYĆ O SVOJE ŻYCIE!” (*Uderzaj teraz*). I tym razem metafora to środek służący do określania światopoglądu. Osoba mówiąca uwypukla tutaj poczucie wewnętrznej siły, która towarzyszy jej w obliczu zagrożenia jakże wszechobecnego w twórczości punków.

Kolejny rodzaj przenośni – superlatywizm, umożliwia ukazanie zachwyty nad kimś bądź nad czymś [Kida 1998: 161]. Wymieniony poniżej fragment to przykład szacunku do Ziemi, który w proekologicznej subkulturze punków występuje bardzo często: „Niewyobrażalnie Piękna / Nieskończenie Doskonała / Bezgranicznie Zadziwiająca / Do Końca Niepojęta / Niemożliwie Dzielna / Nieustannie O Życie Walcząca / Ziemio, Bezbronna Jak Dziecko” (*El Nino*).

Następnym rodzajem metafory obecnym w twórczości zespołu Włochaty jest alegoria, która polega na przypisaniu danemu pojęciu innego znaczenia. Drugi termin, do którego odsyła alegoria, ma ważniejszą rolę [Miodońska-Brookes, Kulawik, Tataro 1972: 227]. Dobrze ilustruje to podana egzemplifikacja: „Możesz Działać Sam, Ale W Grupie Zrobisz Więcej, / **Wiele Kamieni Wywołuje Lawinę, / Wiele Kropel Wody / Tworzy Fale** / Pojedynczo Żadna” (*Wstrzymajcie ogień*). W alegorycznej formie ukazano tu rolę siły, jaką daje działanie w grupie. „Kamienie” i „Krople” wody są alegorią jednostek, zaś „Lawina” oraz „Fale” odwołują do grupy, w której bycie oznacza większą moc i skuteczność działania.

Ironia to ostatnia odmiana przenośni, którą można wskazać w piosenkach formacji Włochaty. Zasada się na pewnej sprzeczności pomiędzy dosłownym znaczeniem wypowiedzi a właściwym, lecz niewypowiedzianym wprost [Miodońska-Brookes, Kulawik, Tataro 1972: 227–228; Kida 1998: 174]. W tekstach Włochatego ironia często służy podkreślanu negatywnego stosunku do otaczającej rzeczywistości: „Myślisz, Że Dzięki Pieniądzom Będziesz Mógł Dopiero Żyć Godnie / Czy Pieniądze Sprawia, Że Staniesz Się Człowiekiem? / Czy Sprawia, Że Będziesz Chciał Ich Wciąż Więcej I Więcej? / A Może, Dając Je Żebrakowi, Stałbyś Się Człowiekiem? / A Może Budując Nowy Kościół? / A Może Konstruując Nową Broń I Opłacając Zbrodnie? / Wojna To Przecież Złoty Interes” (*Uderzaj teraz*). Osoba mówiąca formułuje tu pytania, których część ma wyraźnie ironiczne zabarwienie. Pytając o kwestie związane z konstruowaniem broni, opłacaniem zbrodni i budową nowego kościoła, tylko z pozoru je aprobuje, co dodatkowo

podkreśla stwierdzenie, iż „Wojna To Przecież Złoty Interes”. Wiadomo, jakie są poglądy punków na wojnę, wobec tego sarkazm jest tu oczywisty.

Tradycyjna stylistyka, jak się wydaje, zarezerwowana jest wyłącznie dla utworów artystycznych wysokich lotów, autorstwa „prawdziwych” poetów. I zwykle tak bywa, że to właśnie w tego typu twórczości możliwe jest odnalezienie całej gamy środków artystycznego wyrazu, także tych o charakterze składniowym. Muzyka punkrockowa, choć tworzona jest przez ludzi o różnym warsztacie artystycznym, zawiera w sobie wiele pierwiastków literackich nie tylko w warstwie tekstowej; szeroka paleta nawiązań intertekstualnych wzbogaca utwory, dowodząc odczytania ich autorów bądź osłuchania z muzyką. Interesujące nas metafory z całą pewnością świadczą o literackości tekstów rockowych, choć oczywiste, że nieraz daleko im do wysublimowanych, przemyślanych przenośni doświadczonego poety. Nie zmienia to jednak faktu, iż metafory te wyodrębniono, stosując się do ich definicji wypracowanych już od wielu dekad, zatem przemawia to znów za ich statusem literackim. Pełen obraz ich literackości powinien jednak zawierać także informacje o tym, co czyni je specyficznymi, jednostkowymi i tak bardzo różnymi od tych, do jakich przywykliśmy dzięki literaturze. Warto w tym miejscu zwrócić nieco uwagi na aspekt lingwistyczny owych przenośni, a zatem na ich budulec leksykalny. Biorąc pod uwagę podział słownictwa rockowego na grupy tematyczne zastosowany przez Zgółkową [Zgółkowa 1989a: 446–447; 1989b: 30–32], można dojść do wniosku, iż widoczne to jest w badanych metaforach. Da się w nich wyodrębnić m.in. słownictwo odnoszące się do zjawisk związanych z niszczeniem, śmiercią, agresją („Zgwałcona”, „Wyniszcza”, „Miasta Śmierci”, „Śmiercionośna Energia”, „Ociekające Bólem”), słownictwo militarne („Odsiecz”, „Kula”, „Walczyć”) i słownictwo określające stany psychiczne człowieka („Przytłumiony”, „Stłamszony”, „Sponiewierany”). Treści wymienionych pól leksykalnych wskazują na silne powinowactwo zespołu Włochaty z różnymi nurtami ideologicznymi, co już nieraz podkreślaliśmy. Metafory wyłonię z tekstów grupy ukazują świat jako miejsce pełne zagrożeń, w którym człowiek traci poczucie bezpieczeństwa. W każdej chwili może stać się ofiarą przemocy, by nie powiedzieć – katastrofy nuklearnej. Jednak jako istota zamieszkująca i w efekcie niszcząca Ziemię sam ponosi winę za wiele zła, stąd pojawia się tu metaforyka o zabarwieniu ekologicznym. Motywy ideologiczne decydują nadto o obecności przenośni z kręgu politycznego, czego dowodzą fragmenty traktujące o Stanach Zjednoczonych. Warto również wspomnieć o frazach inspirowanych wegetarianizmem („Kawałki Ciała Ociekające Bólem”), pacyfizmem („Zostaniesz Surowo Ukarany / [...] / Za To, Że Jesteś Przeciwno Śmiercionośnej Energii”) bądź ogólnie postawami antysystemowymi (niechęć do pracy, wielkich, bogatych państw). Badane środki stylistyczne w swoisty dla muzyki punkrockowej sposób wartościują rzeczywistość; to, co dla większości osób jest neutralne (np. kościół, praca, mięso), wartościują negatywnie, z kolei słownictwo, które u przeciętnego czytelnika wzbudza negatywne uczucia

w każdym kontekście (np. „Chaos”, „Rozprężenie”, „Anarchia”) – wartościowane jest tu w sposób pozytywny [por. Matyka 2010]. Możemy powiedzieć, że twórczość zespołu Włochaty jest specyficzna także w odniesieniu do innych formacji o orientacji punkowej. Wizja świata, która uwidacznia się w metaforach, wyraźnie czyni język narzędziem, które służy do głoszenia określonych przekonań i które zawsze jest w służbie idei.

Muzyka punkrockowa, z zasady prowokacyjna i nonkonformistyczna, wymyka się, jak widać, wszelkiego rodzaju jednoznacznym klasyfikacjom. Teksty tworzone przez muzyków przynależących do tego nurtu, pełne wulgaryzmów, leksyki potocznej, dalekie od poetyckiego obrazowania, poddają się jednak tradycyjnym analizom stylistycznym. Choć w piosenkach Włochatego istotny jest czynnik ideologiczny, pomysłowość i liryczność „poetów punków” potrafi zaskakiwać.

Bibliografia

- Barańczak A., 1983, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław.
- Dąbrowska A., 1991, *Kwalifikowanie eufemizmów przez niektóre współczesne słowniki języka polskiego* [w:] *Język a Kultura*, t. 1: *Podstawowe pojęcia i problemy*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław, s. 131–136.
- Flicieński P., Wójtowicz S., 2007, *Hip-hop słownik*, Warszawa.
- Gołębiewski Ł., Markiewicz M. (red.), 2009, *Włochaty. Dopisać swój wers...*, Warszawa.
- Kida J., 1998, *Stylistyka, styl i język artystyczny w edukacji polonistycznej*, Rzeszów.
- Kielak-Adamowicz M., 1991, *Polski punk* [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław, s. 237–252.
- Matyka M., 2010, *Wartościowanie negatywne w polskiej piosence punkrockowej* [w:] *Od miłości do nienawiści. Językowe mechanizmy kreowania emocji*, red. W. Kochmańska, B. Taras, Rzeszów, s. 68–78.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M., 1972, *Zarys poetyki*, Warszawa.
- Mizuro M., 1993, *Poeci rocka*, „Za Pozwoleniem”, nr 12, s. 45–48.
- Niewiara A., 2004, *Piosenka – gatunek ewoluujący?* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 198–207.
- Olinkiewicz E., Radzymińska K., Styś H., 2000, *‘tekst rockowy’* [w:] *Słownik encyklopedyczny. Język polski*, red. W. Głuch, Wrocław.
- Pęczak M., 1992, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa.
- Pęczak M., Wertenstein-Żuławski J., 1991, *Tekst piosenki rockowej. Stopnie zależności od kultury dominującej i treści przekazu* [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław, s. 253–267.
- Rychlewski M., 2003, *O wielokodowości rocka* [w:] *Miedzy duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. W.J. Burszta, Warszawa, s. 65–81.
- Siwak W., 1993, *Estetyka rocka*, Warszawa.
- Szmajter T., 2003, *Po co rockowi tekst? Po co rockowi literatura? O intertekstualności rockowego przekazu* [w:] *Miedzy duszą a ciałem: a po co nam rock*, red. W.J. Burszta, Warszawa, s. 82–106.

- Wertenstein-Żułowski J., 1993, *Między nadzieją a rozpaczą. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa.
- Wesołowski L., 1993, *Utwór rockowy na przykładach polskiej twórczości z lat 80-tych*, „Literatura Ludowa”, nr 3, s. 3–25.
- Włochaty. Oficjalna strona internetowa zespołu, <http://www.wlochaty.most.org.pl>
- Zgółkowa H., 1988, „*Miny na pokaz, czyny za grosz...*”. *O tekstach polskiego rocka* [w:] *Język zwierciadłem kultury, czyli nasza codzienna polszczyzna*, red. H. Zgółkowa, Poznań, s. 60–83.
- Zgółkowa H., 1989a, *Językowy obraz pokolenia, czyli o języku tekstów rockowych*, „Polonistyka”, nr 6, s. 441–449.
- Zgółkowa H., 1989b, „*Sztuczne myśli sztuczne słowa*”, czyli *słownictwo rockowych tekstów*, „Po-ezja”, nr 5, s. 26–34.
- Zgółkowa H., 1994, *Słowa charakterystyczne w subkulturze rockowej*, *Język a Kultura*, t. 10: *Języki subkultur*, red. J. Anusiewicz, B. Siciński, Wrocław, s. 20–28.
- Zgółkowa H., Szymoniak K., 1986, *Teksty rockowe: schematy myśli i języka*, „Nurt”, nr 5, s. 1, 29–31.
- Zgółkowa H., Zgółka T., Szymoniak K., 1991, *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań.

POETIC METAPHORS AS AN INDICATION OF LITERARITY IN LYRICS OF PUNKROCK BAND WŁOCHATY

Summary

A problem of literarity of rock songs is a concern of researchers from various disciplines (e.g. linguistics, literary studies, sociology, history, study of culture) and still they are unable to solve it. Some scholars assume programmed illiterarity of such works and point at their vulgarity, kinship with oral culture and primarily, total dependence on music; others argue that lyrics of rock songs abound in stylistic means, they have rhymes, strophic construction and a great number of intertextual references, and lastly – they are issued in a form of poetic volumes. The undefined status of literarity is amplified by the fact, that rock song is a certain enteriety which, contrary to poems, is a multi-code message including a musical-sound, verbal-lyrical, iconical-cover and iconical-scenic code. It is particularly difficult to regard punkrock lyrics as literary due to their vulgarity, rebelliousness and catchphrases with strong agitative, propagative, and ideological message. Such shape of lyrics is a result of strictly defined worldview of the punk subculture, which entails hostility towards politics, the Police, school, the Church, family, work, army and other institutions supervised by the State. An outfit (bovver boots, leather jacket, mohawk hairstyle) is also a specific form of communication in the punk movement. However, the objective of this article was to argue that punkrock lyrics can be analysed according to the rules of traditional stylistics and that they contain a lot of metaphors which, despite their subjection to ideology, situate those lyrics near to the poetry.